

The Water Cure, de Percival Everett : “nonsense” et sens du rythme

Anne-Laure Tissut

► **To cite this version:**

Anne-Laure Tissut. The Water Cure, de Percival Everett : “nonsense” et sens du rythme. Palimpsestes. Revue de traduction, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, Traduire le rythme, pp.195-218. 10.4000/palimpsestes.2108 . hal-02369766

HAL Id: hal-02369766

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02369766>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Palimpsestes
Revue de traduction
27 | 2014
Traduire le rythme

The Water Cure, de Percival Everett : *nonsense* et sens du rythme

Anne-Laure Tissut



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2108>
DOI : 10.4000/palimpsestes.2108
ISSN : 2109-943X

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014
Pagination : 195-218
ISSN : 1148-8158

Ce document vous est offert par Université de Rouen – Bibliothèque Universitaire



Référence électronique

Anne-Laure Tissut, « *The Water Cure*, de Percival Everett : *nonsense* et sens du rythme », *Palimpsestes* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 19 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2108> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.2108

Tous droits réservés

Anne-Laure TISSUT

***The Water Cure*, de Percival Everett : nonsense et sens du rythme**

De tous les romans de Percival Everett, *The Water Cure*, paru en 2007 chez Graywolf Press, est celui qui va le plus loin dans le questionnement de la perception et de l'élaboration du sens. À la suite du viol et du meurtre de sa fillette, le narrateur, Ishmael Kidder, capture un coupable potentiel et le torture dans sa cave. Largement inspiré par les exactions d'Abou Ghraïb, ce roman met en scène un démantèlement de la langue qui semble s'accomplir en parallèle à celui des corps et des consciences. Certains paragraphes, écrits en un langage inventé, se composent de phrases régulières en apparence, respectant les constructions autorisées, mais qui n'ont en fait aucun sens attesté : *Only glove is capsable of being aschewthetically preductive; lonely in the corerelation with the gloved is foolness of the manlyfold plossible.* (TWC¹ : 137) Dans l'impossibilité de complètement ramener le texte inédit à du connu, le lecteur ne peut que s'abandonner aux effets sonores, et notamment rythmiques, du texte, qui malgré tout fait sens, fait du ou des sens, et c'est justement de cet excès de sens que vient la perplexité. Les mots-valises abondent : *capsable*, mixte de *capable* et *capsize*; *glove*, qui existe tel quel mais inclut aussi *love* et *god*; *foolness*, qui ostensiblement fait signe vers *fool* et *fullness*. Dans presque chacun des termes employés, on voit et entend plusieurs mots.

1. Les ouvrages du corpus sont notés ainsi dans le reste de l'article : Everett, Percival, 2007, *The Water Cure*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press : TWC. —, 2009, *Le Supplice de l'eau*, trad. Anne-Laure Tissut, Paris, Actes Sud : LSE.

Auteur de la traduction parue aux éditions Actes Sud en 2009, sous le titre *Le Supplice de l'eau*, nous nous sommes trouvée amenée, lors du travail de recherche sur la traduction du rythme dont nous présentons ici quelques résultats, à reprendre certains points de notre traduction, dans le sens d'un plus grand respect du rythme d'origine. Pourquoi cet après-coup ? Tout d'abord, ce qui reste de ce texte au lecteur attentif que nous sommes, c'est une mélodie, lancinante, accusatrice, résidu obsessionnel qui en vient presque à prévaloir sur la signification des mots considérés individuellement. C'est là peut-être un effet de l'oralité marquée de ce texte, qui encourage le lecteur, et le traducteur à sa suite, à se laisser porter par les inflexions du discours et ses différentes qualités sonores. Or, si l'on peut associer à des sons donnés des effets comparables en anglais et en français (le martèlement des dentales, la fluidité des liquides), il n'est point d'universel dans l'impression produite par les sons ; la valeur affective qui leur est attachée variant selon les cultures, la tentative de trouver des équivalences aux effets sonores d'une langue à l'autre paraît vouée à l'aléatoire. Ainsi encouragée à rester au plus près des caractères phoniques propres au texte de départ, nous avons été confortée dans cette position par l'ancrage très net de ce roman d'Everett dans le contexte politique et culturel des États-Unis des années 1990. C'est une musique bien américaine qui s'élève de *The Water Cure*, musique de plus en plus largement identifiable par un lectorat francophone immergé, sur un mode virtuel et concret, dans les produits de la culture et de la sous-culture américaine, de la musique aux films et séries, en passant par la nourriture et le mode de vie. Pour toutes ces raisons, il nous a paru justifié de revenir au plus près des rythmes du texte d'Everett autant que possible, de ses accents et de ses intonations, plutôt que de chercher dans le système phonique propre au français des équivalents à son inventivité langagière en privilégiant le respect de la signification. Michel Orcel, traducteur de l'italien, lors des 28^e Assises de la traduction littéraire, rappelle ainsi le nécessaire accueil de l'imprévu en traduction, et l'inspiration à tirer du rythme :

[L]a traduction authentique peut et doit, dans la rigueur même de sa tâche, se permettre une « ignorance » relative du texte, lequel doit garder assez de fraîcheur pour que le traducteur, imitant en cela l'auteur, soit plutôt porté par le rythme originel que par le « sens » et soit ainsi conduit à des solutions qui ne soient pas *préconçues*. (Orcel, 2011 : 98)

Cette orientation globale ne fait pas de l'acte de traduction un passage lisse d'une langue à l'autre sous les bienveillants auspices du rythme. Il faut opérer des choix, malgré tout guidés, nous semble-t-il, par un certain nombre d'idées ou de schémas préconçus, et en particulier ce que François Ost nomme le choix d'un « angle » sous lequel apparaît la pertinence de la « comparaison » ou « parenté » entre deux vocables, l'un en langue source et l'autre en langue cible, que l'on choisit de traduire l'un par l'autre : « [C]'est *sous un certain angle*, et non par essence ou sous tous les rapports, que la traduction sonne juste ou que la comparaison se révèle pertinente. » (Ost, 2009 : 252) En quatre ans, l'angle pour nous s'est déplacé, vers une primauté accrue des rythmes du texte d'origine. Nous aimerions essayer de rendre compte ici de ce glissement.

Ce ne sont pas seulement des interrogations méthodologiques ou stratégiques que nous voudrions partager, mais des questions qui touchent plus largement à l'expression et à la communication. En dégageant les enjeux de la traduction du rythme, nous esquisserons les grandes lignes d'une poétique everettienne, ainsi que d'une vision de la lecture et du langage, de la traduction enfin, qui est, à nos yeux, un genre d'archi-lecture, ou de lecture exhaustive, révélatrice des potentiels contenus en germes dans le texte. Systématiquement, les rythmes et les sons sont mis en relief dans *The Water Cure*, comme pour attirer sur eux l'attention du lecteur et l'entraîner dans l'exploration de l'ineffable du sens ou des mystères de sa production.

Motifs rythmiques

Le roman est constitué de fragments, plus ou moins longs, allant de quelques lignes à quelques pages, et qui ne montrent entre eux qu'une parenté parfois lointaine, tenant à des préoccupations (la torture, l'injustice, la bêtise, le mensonge et la manipulation, la perception, le tout et la partie) ou au ton employé (ironie amère, badinage sur les thèmes les plus graves, colère) : « Fragments. Frag-ments. Frags. Fr. m ents. This work is not fragmented; it is fragments. » (*TWC* : 16)

Le flux continu de la lecture est sans cesse interrompu, laissant place à de semblables variations rythmiques, qui procèdent d'un intérêt pour la formation du sens et, plus exactement, pour ses limites, [*T*]he limits of what meaning you can make. [...] By whose arbitrary rules do we read? (*TWC* : 49) C'est en jouant sur des motifs ou phénomènes rythmiques repérables,

qui finissent par rendre le lecteur plus sensible aux effets rythmiques tout au long du texte, qu'Everett fait apparaître les règles arbitraires qui régissent la lecture. Parmi la diversité des jeux sur le rythme, la répétition demeure le principal ressort, et ce jusque dans les dialogues au contenu en apparence le plus ordinaire mais que leur forme tire vers l'étrangeté :

Sally: What was that noise?

Ishmael: I didn't hear a noise.

Sally: You must have heard that.

Ishmael: I heard nothing.

Sally: Well I did.

Ishmael: What did it sound like?

Sally: I don't know.

Ishmael: Where did it come from?

Sally: From the basement, I think.

Ishmael: That's where a noise would live. If there were a noise, it would be there.

Sally: I'm sure I heard something.

Ishmael: I'm sure you're sure. I'm sure you heard something. You're not mad.

Sally: I wouldn't be so sure.

Ishmael: I'm sure. We can't both be mad. Why would you think you heard something if there was nothing to hear?

Sally: That's true. I suspect it was a normal house sound.

Ishmael: It must have been that. (*TWC* : 31-32)

Tandis que la répétition systématique du nom des personnages, empruntée au genre dramatique, désamorce l'illusion réaliste en mettant le dialogue à distance du lecteur, la reprise insistante des monosyllabes *noise*, *heard*, *sure* tire la discussion à prétention rationaliste vers le délire obsessionnel. Une fois le soupçon formulé par le narrateur, *You're not mad*, il est promptement évacué par la personne soupçonnée de folie par l'inversion de la relation de suspicion, qu'indique le verbe choisi, *I suspect it was a normal house sound*. Intimidée peut-être par l'assurance du narrateur, que reflète le rythme posé et régulier de son discours, Sally le suit et revient au calme, comme si les mots qu'elle emploie s'harmonisaient quasi spontanément à ceux de son interlocuteur ; de la troisième ligne (*You must have heard that*) à la dernière (*It must have been that*), le pronom *that* change de sens pour adopter celui que le narrateur impose par la force du discours, contaminant pour ainsi dire la parole

adverse au moyen de ses rythmes entêtants. Dans la version française, on est tenté d'opter pour « Tu as forcément entendu ça », auquel fait écho « C'était sûrement ça », dans la mesure où *Tu as forcément entendu*, choix de la traduction publiée, certes plus naturel, ne respecte pas la pulsation de la hantise. Le travail de reprise, et plus largement rythmique, se révèle être essentiel à la construction du mensonge et de la duplicité, et par suite à l'émergence du doute. Aussi nous sommes-nous efforcée de respecter les répétitions ainsi que la brièveté des phrases et des mots, enfin l'effet de neutralité masquant mal l'émotion contenue :

Sally : C'était quoi, ce bruit ?

Ishmael : Je n'ai rien entendu.

Sally : Tu as forcément entendu ça².

Ishmael : Non, je n'ai rien entendu.

Sally : Eh bien, moi si.

Ishmael : Ça ressemblait à quoi ?

Sally : Je ne sais pas.

Ishmael : Ça venait d'où ?

Sally : Du sous-sol, je crois.

Ishmael : Bien sûr, c'est l'endroit rêvé pour un bruit. S'il y en avait un, ça viendrait de là.

Sally : Je suis sûre que j'ai entendu quelque chose.

Ishmael : Je suis sûr que tu en es sûre. Je suis sûr que tu as entendu quelque chose. Tu n'es pas folle.

Sally : Je n'en suis pas si sûre.

Ishmael : Moi, j'en suis sûr. Nous ne pouvons pas être fous tous les deux. Pourquoi penserais-tu avoir entendu quelque chose s'il n'y avait rien à entendre ?

Sally : C'est vrai. Je soupçonne que c'était un bruit normal, comme en font les maisons.

Ishmael : C'était sûrement ça. (LSE : 46-47)

Semblables motifs de retour obsessionnel parcourent *The Water Cure*, qui leur doit en partie l'emprise qu'il exerce sur le lecteur.

2. L'ajout du pronom *ça* est la seule modification introduite par rapport à la version publiée.

Le roman est scandé par diverses formules, par exemple *'Shan't!'* *said the cook*, rappelant la dette envers Lewis Carroll³, ou encore par le croquis dont l'on comprend bientôt, au fur et à mesure qu'il se complète, un trait après l'autre, qu'il représente un chat (qui apparaît et disparaît : autre clin d'œil à Carroll). Ce phénomène de répétition avec variation met le lecteur face au fonctionnement de la perception, largement intuitive : à partir d'une reconnaissance partielle, on anticipe et projette une totalité connue sur ce que l'on a identifié comme sa partie. Quand *Shan't* apparaît seul, le lecteur aussitôt ajoute mentalement *said the cook*. Ou dans l'exemple du chat, dont le croquis, une fois complet, se décompose ensuite trait à trait, le lecteur continue de savoir que c'est un chat, même quand il ne reste plus qu'un trait sur la page. Autrement dit, on ne lit pas ce qu'on lit, mais un objet qui correspond à une attente.

La répétition opère aussi à petite échelle, par exemple dans la reprise quasi incantatoire de *stupid fucks* :

I come from a nation of stupid fucks and by association, at least, if not genetic inevitability, a sobering and sickening thought, I must be a stupid fuck as well. The stupid fucks in my country elected a king stupid fuck, and he ruled with stupid fuck glory and majesty, a stupid fuck for the ages, who in a more fair time might have been successful as the man who follows behind the circus parade with a shovel, but probably not. The stupid fuck was elected by stupid fucks and supported by stupid fucks and even occasionally fell out of favor with stupid fucks, but stupid fucks, being stupid fucks, either forgot or forgave and again loved the king stupid fuck who loved war and money and butchering the language while chewing at the inside of his cheek (*TWC* : 12)

L'agressivité du discours vient en partie du retour insistant sur la page de la formule à forte structure accentuelle, l'expression des affects faisant un plus large recours au rythme que le reste du discours – ce qui nous a d'abord fait envisager de traduire *stupid fucks* par « pauvres cloches », doublement accentué, comme la formule d'origine. Si ce choix paraît trop peu virulent, la traduction finalement retenue, après discussion avec l'éditeur, *fieffés connards*, n'est pas non plus satisfaisante, malgré le séduisant écho avec l'expression

3. L. Carroll, 1987 [1865], *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, ed. Martin Gardner, Londres, Penguin Books, p. 151.

anglaise d'origine. Le décalage de registre, par l'introduction de l'épithète recherchée *fieffés*, rappelle certes le degré de culture du narrateur écrivain, mais il nous semble réduire la brutalité de l'invective, dont l'effet est encore dilué par la perte de la chute monosyllabique accentuée.

Dans cet extrait, la répétition intensifie l'accusation, alors qu'en d'autres cas se produit une érosion du sens, tandis que les mots se noient dans un flux continu.

Par exemple la répétition à l'envi du mot *frames*, page 13, finit par faire perdre tout sens au mot changé en motif saillant, au détriment des autres composantes de la phrase. Sous couvert d'énumérer les propriétés de l'objet, et par là, de préciser la définition du terme, sa répétition le vide de sens, non sans ironie, le « cadre » se trouvant brouillé par sa duplication à l'excès :

It is always a matter of framing, of framing matter. Of paintings, whether they are framed or not, whether the frame wears the work, or whether the frame is an essential part of some artistic expression, who frames and why, when, and for whom. Is the frame a work of art apart from the framed [...] It is always eternally invariably a matter of framing, of framing matter and oh, with just a slip of a letter, a dyslexic pratfall framing becomes farming, and that's a whole other kettle of fish. (*TWC* :13-14)

Si la forme *framing*, verbe et substantif à la fois, n'a pas d'équivalent direct en français, il convient toutefois d'essayer d'employer des termes ayant une racine commune, en variant leur forme grammaticale :

La question, c'est toujours le cadrage, de cadrer la question. Pour les tableaux, il s'agit de savoir s'ils sont encadrés ou non, si le cadre est le support de l'œuvre, ou partie constitutive d'un mode d'expression artistique : qui encadre et pour qui. Le cadre est-il une œuvre distincte de ce qui est encadré [...] C'est toujours, de toute éternité, immanquablement, une question de cadre, de cadrer la question et, oh, qu'une simple lette dérape, en une glissade dyslexique, et cadrer devient carder, une autre paire de manches. (*LSE* : 26-27)

L'effet global est celui d'une tension, impression de violence contenue justement par la régularité du rythme, expression d'une maîtrise fragile, l'émotion semblant toujours sur le point de surgir tandis que le discours menace de s'emballer.

Un effet comparable est créé par la reprise avec variation de modaux, qui donne une impression de flux continu, presque autonome, échappant à la maîtrise du locuteur :

If I could have I would have, and it was done because I did. Whether I should have, it was not clear. That I ought not have was apparent as its being done was and is untrue to my nature, as I know it, and you can believe that if you can and will. Whether true blue or read back to front, the short long of it was easy to see since it was not there in the first place. Steadily, lip-partingly, rainbow-colored pig pass for a party at the president's mansion, not to mention declension and intention and some nonsense about sugar and spice and everything nice. (*TWC* : 98-99)

En l'absence des coupes qui, séparant les mots et les groupes les uns des autres, articulent le discours, ce dernier tourne au *nonsense*. Le passage apparaîtrait ainsi dans la traduction publiée :

Si j'avais pu je l'aurais fait parce que je le fis. Que j'eusse dû le faire n'est pas clair. Qu'il fût de mon devoir de ne pas le faire est évident puisque ce geste était et est toujours si contraire à ma nature, telle que je la connais, et vous pouvez le croire si vous le pouvez et le voulez. Lu sur épreuves ou à l'envers, le message était facile à voir puisqu'il n'y en avait pas. De petits porcs arc-en-ciel, festifs, défilent au pas, agitant les lèvres devant la maison blanche sans parler déclinaison, intention, ni cette comptine absurde de salé, sucré, tout est arrangé. (*LSE* : 116-117)

Ayant d'abord accordé la primauté au sens, nous avons sacrifié les rimes et le rythme pourtant essentiels à la portée de la phrase, qui doit sa force de dérision aux échos liant entre eux *Steadily*, *lip-partingly* et *party*, *spice* et *nice*, puis à la variation sur *mansion*, suivi de *mention*, *declension* et *intention*, enfin à l'assonance entre *pass* et *party* ou *sugar* et *spice*. Les jeux phoniques et rythmiques propres au genre de la *nursery rhyme* dans un contexte de référence à la maison blanche donnent toute sa virulence à l'attaque. Afin de mieux préserver le contraste, nous proposons de traduire la dernière phrase par : « En rangs serrés, nous laissant bouche bée, de petits cochons en tenues étoilées s'arrêtent pour une fête aux frais du président dans sa demeure au demeurant démesurée mais assurée sans loyer ni absurdité de salé sucré et tout va s'arranger. »

La rime en <ly> est transposée en <é>, et la progression croissante du nombre de syllabes de la première à la seconde apposition maintenue. La déclinaison à partir de *mansion* se scinde en deux : à l'écho rapproché entre *fête* et *frais* succède la variation « demeure au demeurant démesurée ». L'allitération en [s] du dernier groupe de la phrase, *some nonsense about sugar and spice and everything nice* est reproduite mais déplacée, dans « assurée sans loyer ni absurdité de salé sucré et tout va s'arranger ». Idéalement, d'un point de vue rythmique, il aurait fallu pouvoir conserver la régularité faisant répondre l'une à l'autre les deux unités elles-mêmes symétriques, « assurée sans loyer » et « et tout va s'arranger » ; le groupe central intrus, « ni absurdité de salé sucré », repose toutefois lui aussi sur une structure duelle, de répétition du schéma syllabique 2 + 3. L'intention était de conserver l'effet global de ritournelle.

Ce genre de déclinaison phonique, à la manière du *nonsense*, suggère l'impossibilité, l'absurdité de toute tentative de justification (et déjà s'esquisse la dimension politique du livre, qui pointe du doigt la propagande gouvernementale, apte à justifier l'injustifiable, en l'occurrence, l'emploi de la torture). D'autres exemples de déclinaisons, tout au long du roman, accentuent la teneur sonore du discours, brouillant le rapport sémantique direct de signifiant à signifié pour le compliquer de suggestions phoniques. Dans l'exemple suivant, l'accumulation cette fois d'adjectifs et de participes, dont certains n'existent pas, tels *unlovely* ou *unmeaning*, rapproche le discours d'une litanie :

Shaggy hairy-backed snaggle-toothed leg-dragging scale-faced lip-turned
red-eyed pot-bellied long-toenailed cranially crooked dung-odored toe-
jammed short-toed hammer-toed lock-jawed lock-kneed carrion-breathed
scratchy-tongued unwashed unkempt unleashed unlearned unlinked
unlovely unmeaning unmoored unclothed unboxed uncorked unbuttoned
uncaged unanchored unapt unbuckled unsavory unruly ungovernable
intractable and refractory was the monster in the swamp, the thing in the
swamp. (*TWC* : 133)

Hirsute dos velu dents de travers pas lourd visage pelé lèvre tordue yeux
rouges ventre bombé longs ongles aux orteils crâne bosselé puant la
bouse orteils courts en gourdin se chevauchant mâchoires serrées genoux
contractés haleine infecte langue râpeuse malpropre sans soin sans limite
sans culture sans attache sans attrait insensé désaxé dévêtu déballé débou-

ché déboutonné sans cage sans amarre relâché répugnant inapte indiscipliné indomptable intraitable et réfractaire : tel était le monstre du marais, la chose. (*LSE* : 154)

Nous avons essayé de conserver le nombre régulier des syllabes composant chaque terme, et la tentation existe de le faire tout du long même quand ce principe n'est pas respecté dans l'original, tant l'effet du rythme est entraînant. Nous n'avons pas réussi à unifier la traduction du préfixe *un-*, répété à l'envi, et rendu successivement par *sans* puis par le préfixe *dé-*. Nos efforts ont visé à conserver le caractère allitératif du passage, qui doit en partie sa densité à la répétition de doubles consonnes (*Shaggy hairy-backed snaggle-toothed leg-dragging*, puis *toe-jammed short-toed hammer-toed*⁴, quasi-symétrique) ou la reprise d'une seule (*unleashed unlearned unlinked unlovely*). La consonne <s> se prête à ce jeu puisqu'elle est déjà présente dans la préposition *sans*, et elle varie en <ch> (*se chevauchant mâchoires serrées*). L'extrait passe d'une dominante en [d] et [v] (*Hirsute dos velu dents de travers pas lourd visage pelé lèvres tordue*) à l'invasion du son [z] (*longs ongles aux orteils crâne bosselé puant la bouse*) puis [r] et [t] en fin d'extrait (*sans amarre relâché répugnant inapte indiscipliné indomptable intraitable et réfractaire : tel était le monstre du marais*). Les consonnes non prononcées entrent elles aussi dans les motifs de répétition pour contribuer à la densité sur le plan visuel. La signification se brouille sous l'effet de la multiplication des signaux phoniques et visuels.

On touche aux limites entre le grammatical et le musical page 131, où s'enchaînent les monosyllabes, en une litanie dont de nombreux autres exemples émaillent le roman :

[T]he first swing was left to right backhanded handle held with firm thumb on the bottom of the grip point toward shoulder blade facing away from elbow from above my head down through the moonlit dining room slicing air then skin through muscle ligaments tendons cartilage bone through short-lived surprisingly shrill scream shout spraying coughing blood spatter across the table the rug the wall into my already stinging eyes arms flopping up into the next upward twist swing body weight pushing both cut deep between elbows and wrists hands fingers failing

4. Les caractères gras ont été ajoutés dans les exemples pour indiquer des points commentés dans l'article.

to find open throat river wide like a mouth sing screaming mouth [...] (TWC : 131)

Privé de ponctuation, le discours semble suscité par un jeu d'échos et de reprises : *backhanded handle, from, through, throat, toward, upward, scream, screaming, fingers failing* font comme une déclinaison sonore dans le discours, dont elles relancent la dynamique. Nous avons tâché de ménager une structure allitérative, qui apparaît en gras dans la traduction citée ci-dessous, ainsi qu'un schéma accentuel reposant largement sur l'usage des monosyllabes :

[P]remier coup de gauche à droite en revers le **p**ouce fermement serré en bas de la **p**oignée vers la lame tournée à l'**o**pposé du coude **p**art du dessus de ma tête **p**longe dans la salle à manger éclairée par la lune fend l'air la peau les muscles ligaments tendons cartilage os **p**asse **p**ar un cri étonnamment aigu bref hurlement qui tousse **p**rojecte éclabousse du sang **p**artout sur la table le **t**apis le mur dans mes yeux qui **br**ûlent déjà les **br**as ballants **s**ursautent encore une **t**orsion vers le haut le **p**oids du corps se décale s'enfoncent les deux **c**oups **p**rofondément entre les coudes et les **p**oignets les mains les doigts sans trouver la gorge ouverte large rivière comme une bouche chante bouche qui hurle [...] (LSE : 151)

En fin de paragraphe, au contraire, la répétition de *blood* et *dead* fait patiner le discours, introduit des ratés dans sa mécanique, l'empêche de finir :

[T]witching eyes behind a diaphanous veil of blood curtain of blood wall of blood behind chop chop blood slash slice dead dead oh what a relief it is and dead is dead and there's no taking back no going back no giving back and dead is dead is gone is dead is bloody bloody dead. (TWC : 131)

Blood n'entre plus dans des syntagmes de structure différente, assurant la progression de l'un à l'autre, mais dans un jeu de substitution, susceptible de se poursuivre à l'infini (*veil of blood curtain of blood wall of blood*), et ce phénomène de stagnation se reproduit avec *back* (*there's no taking back no going back no giving back*) puis avec *dead* (*dead is dead is gone is dead is bloody bloody dead*), où la tautologie dit la stase ou l'enlissement, encore accentué par la redondance de *bloody* qui fait allitération avec *dead*. Nous avons veillé à conserver ces structures en traduction, ainsi que la racine *blood* dans *bloody*, pour des raisons phoniques autant que sémantiques :

[P]aupières battantes derrière un voile diaphane de sang rideau de sang mur de sang derrière shlac shlac sang slash fend mort mort oh quel soulagement et mort c'est mort ni reprise ni retour ni rendu et mort c'est mort parti mort en sang en sang mort. (*LSE* : 151)

Ce phénomène de reprises, au sein d'une même phrase, ou plus espacées tout au long du roman, donne une structure à ce qui pourrait d'abord sembler n'être que l'assemblage de bribes de textes. Il tisse dans le roman une trame de repères visuels et phoniques qui peu à peu orientent la lecture, permettant d'anticiper des mots prévisibles dans ce contexte.

On anticipe en fonction d'habitudes et de conventions, toujours à l'œuvre, même quand on pense être au plus près du rapport immédiat au rythme et aux sons, ce rapport dont Yves Bonnefoy écrit qu'il peut « affaiblir le discours des significations, en défaire l'autorité », pour laisser s'épanouir le poétique : « La poésie, c'est la transgression du conceptuel dans le mot, dont le son et les rythmes retournent le sol de la signification » (Bonnefoy, 2013 : 80).

L'onomatopée joue ce rôle dans *The Water Cure*, où elle abonde. *Rip, tap, slash, whack* font irruption dans le récit, pour en rappeler la violence physique : « Slash slash whack whack cut cut. It's never as difficult as you think it will be. It never takes very long. It takes seconds. It takes centuries. It takes seconds. » (*TWC* : 83)

L'ouverture onomatopéique, tout en monosyllabes, *Slash slash whack whack cut cut*, incite à poursuivre la traduction en respectant la structure rythmique : « Slash slash bam bam snip snip. Ce n'est jamais aussi dur que l'on croit. Ça ne prend jamais longtemps. Quelques secondes. Des siècles. Des secondes. » (*LSE* : 100)

Or même le sens des onomatopées est arbitrairement établi ; nous savons qu'*atchoum* évoque l'éternuement, et *cock-a-doodle-do* le cri du coq. Quand nous lisons *Slash slash whack whack cut cut*, nous n'entendons pas seulement des sons ; nous comprenons la nature des bruits évoqués parce que nous avons été conditionnés à associer à chacun des mots un sens. Certes l'anglais est plus riche en termes dont les sons suggestifs, en une convergence d'effets, évoquent le bruit signifié par eux, tels *thump, thud* ou *screech*, par exemple. En comparaison, la lecture de la version française reposera probablement davantage sur les conventions sémantiques que sur la suggestion phonique. Mais l'arbitraire sémantique n'en éclate pas moins à la lecture de *The Water Cure*, qui reflète une lucidité aiguë sur les conséquences de ce fonctionnement.

En affichant ainsi la part d'automatisme qui entre dans l'élaboration du sens, Everett nous fait prendre conscience des risques de méprise tenant au mode de reconnaissance-substitution sur lequel reposent la lecture et la compréhension en général : une amorce d'identification nous conduit à anticiper en suppléant la partie manquante, selon une loi de probabilité reposant sur la fréquence d'usage. *The Water Cure* est une dénonciation implicite de la lecture rapide et distraite. Pour attirer l'attention du lecteur sur le détail, Everett déploie les charmes des rythmes enjôleurs si prompts à entraîner vers l'interprétation fausse.

Le sens du rythme

Or à partir de la reconnaissance du rythme et des sons se détermine le mode de relation du lecteur au texte, selon deux principales orientations possibles : ramener au connu selon une ressemblance partielle, ou admettre l'étrangeté et s'ouvrir à un discours autre. À travers le rythme se joue notre méconnaissance de l'autre, ou au contraire la possibilité de la rencontre, et *Percival*, qu'un vieil Indien s'entête à appeler *first of all*, montre sur la question une lucidité aiguë. Plus que jamais s'affirme la responsabilité du traducteur, pour qui il s'agit, tout en conservant l'étrangeté du texte source, de fournir l'accroche nécessaire, de négocier la part de continu incompressible sans laquelle le texte deviendrait illisible. Toutes proportions gardées, le dilemme est proche de celui qu'exposent les traducteurs de *Sozaboy*, roman engagé de l'auteur nigérian Ken Saro-Wiwa, qui dénonce la guerre civile nigériane en un anglais décomposé : « Le problème essentiel qui s'est posé aux traducteurs de *Sozaboy* a été celui de concilier deux attentes contradictoires : comment rendre cette langue, que Ken Saro-Wiwa revendique comme "pourrie", accessible au public le plus large possible sans trahir l'option évidente de son auteur ? » (Saro-Wiwa, 1998 : 19)

Nous allons illustrer notre propos en prenant deux cas extrêmes de discours montrant une nette subordination du sens au rythme et aux sons : les *limericks* – à la manière d'Everett – et les paragraphes en langage inventé, se rapprochant d'un *nonsense* musical. Dans la citation suivante, les jeux de mots viennent se mêler au texte écrit à la façon du *limerick* (mais pas en cinq vers) :

Here in this topsy-turvydom a man can control his voice and words and yet make no sense and still have the senselessness of his utterances be true. He can stamp out and construct riddles round about and say that ideas smell like myrrh. He can coin a word and exact change and leave things as they were before. He can rhyme and scheme and skip and shout, but never can he scream. And he can make a poem while writing prose though it seems obscene. (*TWC* : 66-67)

Le passage joue sur la polysémie et l'appartenance à plusieurs catégories grammaticales. Dans le verbe à particule *stamp out*, l'association des deux termes prive chacun d'au moins un de leurs sens banals, que l'on entend malgré tout, comme en superposition, ou dans un premier temps (timbre pour *stamp*, dehors pour *out*). La juxtaposition *riddles round about* fait entrer les termes dans une combinaison de sens divergents : *round*, d'abord spatial, devient temporel dans *round about*, qui fait aussi allusion au standard jazz « Round About Midnight » de Thelonious Monk, ainsi qu'au manège pour enfants, dans ce roman construit sur l'absence d'une fillette. La polysémie de *coin* est déclinée : d'abord verbal dans *coin a word*, *inventer un mot*, il retrouve indirectement son sens nominal de *pièce* par le biais de la formule *exact change*. À son tour, elle entre en contraste avec l'expression de l'absence de changement, *leave things as they were before*, tandis que s'opère un glissement du sens de *change*, depuis son acception précédente, de *monnaie*. Tout du long sont exploités les rythmes et les échos, par exemple dans la phrase *He can rhyme and scheme and skip and shout, but never can he scream*.

Dans la reprise de notre traduction, ci-dessous, nous nous sommes laissé guider par la qualité sonore de l'original, plus que dans la première version publiée :

Ici-bas, dans ce monde à l'envers, on peut contrôler voix et mots, et changer l'absence de sens en vérité. On peut faire une sortie, donner sa langue au chat, tirer une idée par les cheveux sans qu'elle se plaigne et dire que les idées sentent la myrrhe. On peut forger des mots, exiger une refonte et tout laisser comme avant. On peut rimer ourdir sauter hurler mais jamais crier. Faire un poème tout en écrivant en prose, tout obscène que cela semble.

En particulier, nous avons privilégié la vivacité en condensant : « contrôler voix et mots » remplace *maîtriser sa voix et ses mots*, et plus radicalement, « changer l'absence de sens en vérité » est préféré à *sans faire aucun sens*,

et pourtant faire en sorte que ses déclarations insensées soient vraies, plus proche du sens de l'original mais alourdi par les termes à trois ou quatre syllabes.

Plus que des mots, nous avons traduit ici un tout. Ainsi le rythme ternaire « On peut faire une sortie, donner sa langue au chat, tirer une idée par les cheveux » vient déployer *He can stamp out and construct riddles round about* dans l'esprit ludique de mise en question de la langue qui anime l'ensemble du roman. Ce texte « en fragments » est parcouru de denses réseaux d'images et de sons, qui en resserrent la trame tout en l'ouvrant à des interprétations plurielles. La lecture et la traduction se doivent d'être globales, reposant toutes deux sur l'« écoute du continu » prônée par Meschonnic :

Parce que le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse, en mettant *le corps dans le langage*.

C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. (Meschonnic, 1999 : 25)

À l'écoute du continu, nous avons perçu une tonalité, ou un thème au sens musical, la veine du *nonsense* par exemple, que nous avons cherché à rendre en ajoutant l'image littéralisée de l'idée tirée par les cheveux. Dans les comptines de ce genre, la surprise naît du contraste entre régularité rythmique et incongruité dans l'association des termes. Or, « the meaning is in the grammar of it all », lit-on page 99, sous la plume d'Everett qui explique ailleurs comment le genre du *nonsense* exige la plus grande rigueur structurelle, pour qu'il sonne comme des phrases régulières. Aussi le traducteur doit-il veiller à respecter les constructions autorisées et l'ordre des mots dans la phrase en fonction de leur catégorie grammaticale, faisant jouer ailleurs la fantaisie et la déviation, dans les choix lexicaux et l'emploi hors contexte, pour créer des associations possibles du point de vue grammatical mais contraires à la logique (et on reconnaît bien là en Everett le disciple d'Austin et de Wittgenstein).

Les perturbations vont plus loin, quand elles affectent le mot même, pour produire un langage inventé au sein de la langue anglaise, dont l'on reconnaît des fragments, une mélodie, des accents :

Food for thought is no substitute for the real thing. For example, one
p-knut bitter and kelly sandwich well knit yelled the autilogistical argu-

ment. A walt on the wield sighed and a wryed in a cart oon the hideway
true the swamp. (*TWC* : 133)

La matière à penser ne peut se substituer à la pensée même. Par exsangle,
un sang d'ouiche amblond beur ne tonnera ja mélargu ment entilogistique.
Plan G osant fer et vivrai sourd lôtre root entrave hair lément rai. (*LSE* :
154)

Le sens, venant d'une reconnaissance à la fois visuelle et sonore, par le biais de ce que Pascale Sardin nomme, à propos de la traduction des textes d'Hélène Cixous, « un décodage de sens complémentaires au plan auditif et visuel » (Sardin, 2012 : 115), repose sur le choix d'accentuer telle syllabe plutôt qu'une autre, ainsi que sur le découpage, ou au contraire, le regroupement des mots : *a wryed in a cart oon* se prête au moins à quatre lectures : *awry* changé en *participe* + *a cart on* / ou *a cartoon* ; ou encore *a ride in a cart on* ou *in a cartoon*. La traduction nous semble devoir essayer de respecter la double élaboration du sens, visuelle et phonique, ainsi que les possibilités de découpage multiples : par exemple, dans un *sang d'ouiche*, en un ou trois mots, *Plan G* en deux ou un, à peine déformé, pour donner *plongée*, *osant fer* toujours en deux mots, *participe* présent et nom ou *faire* à l'infinitif, ou encore complément de lieu infernal.

N'ayant pas observé de systématisme dans les déformations, si ce n'est le rappel sonore et visuel de termes connus dans le cadre d'une structure syntaxique régulière, nous n'avons pu, à l'instar des traducteurs de *La Disparition* de Perec (Bloomfield, 2011 : 129-156), élaborer un raisonnement sur lequel fonder une stratégie de traduction. Notre progression a été plus expérimentale et intuitive, ce qui peut être un défaut, mais nous semble aussi correspondre à l'effet incontournable de l'attention spécifique, éminemment subjective, portée au texte par le traducteur littéraire, cette « écoute du continu », dont Meschonnic écrit qu'elle « n'est pas du savoir, mais du sujet, avec sa part d'incertitude » (1999 : 26). L'inventivité verbale déployée dans *The Water Cure* requiert plus que jamais du traducteur une « pensée poétique », cette « manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage » (*ibid.* : 30). Il s'agit bien, en impliquant le corps et les émotions, de « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », selon le commentaire fait par Meschonnic de la position de Valéry Larbaud, expo-

sée dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (*ibid.* : 55), recommandation que nous serions tentée de détourner ainsi : traduire ce que disent les mots *avec* ce qu'ils font, ou traduire à la fois l'effet du sens et de la matérialité des mots, effet variable, et qui parfois échappe à l'explication.

Dans *The Water Cure*, certains des paragraphes en une langue inventée sont la version transformée d'un paragraphe apparu plus tôt, lui en anglais conventionnel, et que l'on devine d'abord, avant que la mémoire ne le substitue au passage transformé.

C'est le cas page 214, qui reprend un passage de la page 11 :

Gnarly the nixt mourning, a defective, a wombmam, keyme to Carelot's dour and we call thaw this as a bid sighn and din pact twas, as the mews she deviled was that a jung guirrel matchking Lane's dyscription had beleaf sound kin a ravene bedsighed a parque by twooth bouys and fir daweg. Ze deflectif aid gone intel soul mud detale that it screamed tome abit the parque, tit leaiding to a dwitch that fled into a consecrete brainage carnail, and the beyes, daged nilne and tend, knot bothers, but hacriss-the-strait gnawhboys, that I found myself asking, without knowing why or even that I was asking, "What kind of dog was it?" (*TWC* : 214)

Le début du paragraphe est assez proche de celui en anglais conventionnel, et la fin est identique :

Early the next morning, a detective, a woman, came to Charlotte's door, and we all saw this as a bad sign and in fact it was, as the news she delivered was that a young girl matching Lane's description had been found in a ravine beside a park by two boys and their dog. She had gone into so much detail, it seemed to me, about the park that led to a ditch that fed into a concrete drainage canal, and the boys, aged nine and ten, not brothers, but across-the-street neighbors, that I found myself asking, "What kind of dog was it?" (*TWC* : 11-12)

Il est probable que le lecteur, ayant reconnu les premiers mots, survole au lieu de lire, avec l'attention et l'écoute non focalisées qui ont pu présider à l'écriture du paragraphe, visant à rendre une musique sans que toutes les paroles soient aussitôt clairement intelligibles. La traduction vise à reproduire ce léger décalage, effet de tremblé suggérant l'état de choc dans lequel doit se trouver le narrateur. Nous avons tâché aussi de faire entendre l'anglais et ses rythmes, dans *dunfy yet, ferme, ranson, l'addict hective* :

Tout l'allande main mentin, un défective, une farme, se prise en tas ode audomissile de Carelot, en quoi nou vim toussaint mot vessigne, yavehc ranson, piskill apprêtait la noncelle de la décauvrette par dieu garson héleur chouin dunfy yet crespodant aussigne allemande Laine, dansein rê vin accoté dunparque. (*LSE* : 242)

Cette nouvelle version visait à permettre au lecteur français de reconnaître la première occurrence du passage, elle écrite en une langue conventionnelle :

Tôt le lendemain matin, un détective, une femme, se présenta au domicile de Charlotte, ce que nous interprétâmes tous comme un mauvais signe, et à raison, puisqu'elle apportait la nouvelle de la découverte par deux garçons et leur chien d'une fillette correspondant au signalement de Lane, dans un ravin à côté d'un parc. Elle nous fournit du parc, au bout duquel un fossé d'évacuation se jetait dans un canal de drainage en ciment, et des garçons, âgés de neuf et dix ans, qui n'étaient pas frères mais voisins en vis-à-vis, une description si détaillée, que je m'entendis lui poser la question, sans savoir pourquoi ni même me rendre compte que je la posais, « De quelle race était le chien ? » (*LSE* : 25)

Idéalement, il aurait fallu remplacer *ce que nous interprétâmes tous comme un mauvais signe* par « ce en quoi nous vîmes » ; mais le contenu du passage nous a paru assez déterminé pour que la reconnaissance s'opère aussitôt, dès l'amorce du paragraphe, lui bien identifiable.

La situation est différente page 16, où le lecteur découvre le paragraphe, et ne s'en trouve donc pas détourné par le souvenir de sa version normalisée :

As a oneder-loving and wonder-see king sort, I will exhighbit esnuff off myshelf, my deep sadnest asidle, my disillusionmantle acider, my fear and lax thereof asighed, my asides aslide, to yiell a bravf picture of the main I yam, my preverse colloudiness aside. And so I weight, my bird, my spiright, my sorehorse, my slights havink flown. I leak aboot and keep yondering when my Pinel or Tuke might enthere and caste oft these chains. Nyet, I cuncider this life a prism, meself mhad, tall this in spite of my comforit, sew-called, exstream combfort that costs me so much discomfjord and then gilt for feeling bad abutt feeling good and one tit goes untill the doctorn enters the asshighlum. (*TWC* : 16)

Comme le sens à la lecture se construit sur des fondations phoniques et rythmiques et pas seulement sémantiques, l'on est amené, en traduisant, à

respecter les cadences du texte original, plutôt qu'à accorder la primauté au sémantisme traduit en des termes français qui créeraient leurs rythmes propres. Heinz Wisman le rappelle, à propos de la traduction de la poésie, « [...] reconstituer le sens se fait nécessairement au détriment de la puissance affective d'évocation » (2012 : 99). Nous avons privilégié le potentiel affectif du texte, du moins tel que nous l'imaginons être sur un lecteur anglophone, nous pour qui l'anglais est une langue seconde, apprise⁵ :

En émerveille-amant glorifiant sa mer veilleuse quête, je mens faisandi racé sûrement comte, sans rien les séparaître de ma profonde affriction, et encorbeau de ma désillusion ; leppers alarmanques passées souci lance, monsalence biaisé sous silence, pour débaucher le peurtrait dellomme que j'essuie, sansmensonger ma coloration perversatile. Nereste que la pesat-tente, mon âmère, maudit scoor, mon chat grinche et mes affres enfouis. J'épille à l'entors et longuis, nasséchant quand mon Tuke, mon Pinel enfontra pour bruiser ces chaînes. Temps même, danse prisme quai lavis, je mi-voix démant, malgré mon sadisant camphor, camp-fort extrême, coz de temps d'inconfjord, puits de couple habilité de messentir bien et ancide sweat juscalant très du doctoeur dans l'exsile. (*LSE* : 30)

On peut déplorer que la traduction paraisse plus efficace à la lecture à voix haute, que l'on peut orienter selon l'accentuation et le découpage des syllabes, au-delà des coupes entre mots et groupes de mots, que nous avons essayé de respecter, ainsi que l'effet rythmique de l'original. Mais le sens plein du texte d'origine ne nous semble pas non plus s'épanouir sans pareille mise en voix, même mentale. Une coloration ou musique anglophone est visée par l'emploi de *leppers*, *scoor*, *camphor*, et *sweat* (*scoor* seulement sur le mode de la paronomase, avec le français *score*, et du rappel visuel du double <0>, courant en anglais). Ce genre de pratique s'apparente à un emprunt ou plus exactement à un report ponctuel décalé, le terme importé de la langue source venant remplacer un terme de sens autre dans la langue cible. Selon Muguraş Constantinescu, l'emprunt ou le report ont pour intérêt de « pré-

5. Cet écart demeure à nos yeux l'une des principales difficultés de la traduction, qui repose sur un jeu complexe de projections imaginaires, le traducteur devant se représenter l'effet possible du texte source sur le lectorat de même langue d'une part, le public potentiel de sa traduction de l'autre, ainsi que sa connaissance de la culture et de la langue sources. Parmi ces incertitudes, le rythme peut montrer une direction ayant le mérite de respecter la valeur poétique du texte, à traduire et en traduction.

server la spécificité d'un élément [...] ou de créer de la couleur locale, selon une stratégie textuelle à visée culturelle » (Constantinescu, 2012 : 185). Dans le cas présent, s'y ajoute une visée supplémentaire, tenant à une conception de la traduction accueillante, qui ne dénature pas le texte source mais en importe les spécificités culturelles. La vision proposée par François Ost nous paraît correspondre à notre position, lors de ce travail et plus généralement : « À la suite de Meschonnic, Bonnefoy, Derrida et Benjamin, on risquera une reformulation de l'idée de fidélité en termes de responsabilité et d'hospitalité. » (Ost, 2009 : 14) En outre, *The Water Cure* est un roman par essence américain : le démantèlement que la langue y subit est, de l'aveu de l'auteur, réaction à la politique du gouvernement Bush, et en particulier à l'engagement américain en Irak⁶. Le massacre de la langue représente celui de milliers de vies, et les contorsions verbales reflètent la torture réhabilitée au nom d'une bonne cause imaginaire.

L'un des propos d'Everett dans ce roman consiste vraisemblablement à montrer l'efficacité de la propagande, politique ou religieuse, et de la rhétorique bien huilée de cette propagande, qui doit son emprise notamment à l'usage adroit d'un certain lexique, et d'un ton et d'un rythme caractéristiques, touchant les affects plus que la raison.

[A]nd I want you to find a perverse and uneasy satisfaction, a strange comfort, in your state of terror, a state that should approximate joy, but not quite, as I almost want you to find peace in the knowledge of my existence, in the knowledge that if I found you once I will find you again, almost, almost peace, as I want the terror in your heart to remain pure, I want the terror to wake you in the morning and sleep with you at night and remind you of the fragility of life, of the thinness of forgiveness and

6. « F u fiend thieves pages punny, knough that they mean so futile as to plead useless. I mean no harm, as in jury, no disrespect to any tow home I might allude, but such a dark tail flicks on few lights. So, see the leaves not as dark, but as a raid of light upon the pratticks of our people, yes, our people-tower steeple, from where we get permission to skin the cat, to exact the measure, to hold no quarter. But find it kind of fummy, a blow to the belly laugh, a kick to the head. » (*TWC* : 56, c'est nous qui soulignons.)

« Six fous meurtrivrez drôle, et cet écrit minéloquent : sanché que leur sens futile ne peut servir un plaidoyer. Je ne veux aucun mal, ni injurier ni manquer de respect à qui je peureux férillusion, mais si sombre comte n'églairé numineux. Ne voyez pas ces pages noires mais raids der lumières sur les pratics de notre nation, oui, notre nation – au sommet du cocheton, d'où sont délivrés les maux de la chaire, la permission morale d'écorcher le chat, d'exiger rétribution, et pas de quartier. Plutôt buzard, non, drôle à pleurer, à hurler. » (*LSE* : 71, c'est nous qui soulignons.)

absolution, and I want you to pray to me, pray that I don't come back and that I never leave you, pray that my might is distant and my countenance somehow sated, pray daily, my friend, and perhaps that will keep me at bay and remember, know that I have killed, will kill, and that is only part of what instills fear, that what chills your blood is the fact that I can give life, that is my gift to give [...] (*TWC* : 212-213)

De ce ronron de surface se détachent quelques pics saillants, que nous avons cherché à faire correspondre aux thématiques ou mots-clés du livre : violence, mort, perte. Agissant comme autant de stimuli sur l'imagination du lecteur, ils ne produisent plus toutefois le sens programmé. En brouillant les chaînes associatives conventionnelles du langage, Everett vise à réactiver les potentiels poétiques de la langue dans l'esprit – et le corps – du lecteur. Le langage n'est pas trompeur en soi ; il peut être utilisé à des fins de tromperie, mais demeure une prodigieuse faculté, à la fois moyen d'expression et habitat, notre essence-même.

Everett, par les transformations qu'il fait subir à la langue anglaise, force son lecteur à « sortir d'une évidence spontanément admise » concernant sa langue, formule que nous empruntons à Heinz Wismann (2012 : 18), qui désigne par là l'effet de la pratique traductive. Tandis qu'est ainsi mise à mal l'évidence de la langue couramment usitée, le traducteur « se laiss[e] perturber par une autre évidence qui vient de la structure syntaxique d'une autre langue » (*ibid.*). Nous avancerons ici l'hypothèse que Percival Everett, en travaillant les structures de l'anglais américain de l'intérieur, cherche à en ouvrir les frontières, pour accueillir l'autre, et s'opposer à l'affirmation de l'hégémonie américaine. En acte de résistance à la langue de bois et aux dogmes de tous ordres, *The Water Cure* semble viser la créolisation de la langue définie par Glissant, qui invite à parler sa propre langue dans la prescience que les autres langues nous influencent même à notre insu (Glissant, 1996 : 122), c'est-à-dire à dépasser l'enfermement dans l'identité nationale pour développer une « identité réflexive », dans les termes de Heinz Wismann (2012 : 102). Ces « autres langues », sommes-nous tentée d'ajouter, ne se limitent pas aux langues répertoriées, mais forment plutôt un « autre » de la langue, réservoir illimité de ses potentialités, différemment activées et nourries par l'imaginaire de chaque locuteur et de chaque lecteur. *Other Languages is All We Have*, l'un des titres d'abord envisagés pour ce roman de la perplexité langagière autant que de la torture, suggère certes l'incompréhension dont le risque

point dans toute entreprise de communication, mais aussi l'infinie diversité régnant au sein même d'une seule langue, se prêtant à d'innombrables combinaisons, et sans cesse enrichie et renouvelée de suggestions rythmiques et sonores.

Aussi, idéalement, faudrait-il retraduire. Comme le souligne Heinz Wismann, l'intérêt de la position du passeur ne tient guère, finalement, au transport des contenus ou à l'association d'un équivalent au terme d'origine, mais au passage même : « [...] c'est que le milieu compris comme ce qu'il y a "entre" est le milieu de la réflexivité, pas de l'identification. » (2012 : 39) Ce que Wismann nomme « la posture non identitaire, c'est-à-dire le fait de se situer entre deux grammaires exclusives l'une de l'autre, permet de mobiliser chacune de ces grammaires dans une relation critique à l'égard de l'autre » (*ibid.* : 48). Cette mise en relation critique qu'opère le traducteur nous semble appelée par le texte d'Everett qui, ostensiblement et résolument, outrepassa les limites de l'anglais⁷. La dynamique réflexive appelle une constante réévaluation du texte traduit, sous l'effet des fluctuations subies par la perception qu'a le traducteur des deux langues et des deux cultures, au fil de ses lectures, de ses rencontres et de sa pratique même.

L'écriture, pour Everett, semble viser l'accomplissement d'un passage vers l'indicible, « the movement from sound, from language, to the ineffable, trying to make clear the obscurity of what is basic to all understanding » (*TWC* : 29), l'indicible qui nous touche par les sens, s'adresse au corps autant qu'à l'esprit, faisant intervenir le rythme et les sons quand la signification ne suffit plus, comme en complément, voire en concurrence de la signification. Si « [l]e rythme sur lequel la voix se fonde est audible partout au monde », comme l'écrit Bonnefoy (2013 : 23), alors le rythme serait le lieu d'une vraie rencontre, engageant le corps au-delà du sémantisme.

Partage des langues grâce au rythme ? *The Water Cure* est politique, en ce qu'il nous ouvre des chemins, parfois tortueux, vers un usage plus complet des langues, exploitant leurs ressources rythmiques et sonores, et en accueillant d'autres. Sa traduction en français vise idéalement à guider le lecteur vers un

7. C'est vrai de toute son œuvre. *The Water Cure* ne fait qu'exacerber les traits présents dans l'ensemble des écrits de Percival Everett, sous des formes et à des degrés divers. Le dernier roman paru, *Percival Everett by Virgil Russell* (Graywolf Press, 2013), de nouveau porte très loin la mise en question de la langue à travers l'exploitation de ses potentiels suggestifs.

semblable usage de sa propre langue, en laissant entendre au cœur du français les rythmes de la langue américaine dans laquelle a été écrit le roman source. *The Water Cure* crée un lieu d'entente rythmique, d'où s'élève une vibration qui vient couvrir la signification, réduite au silence par un trop-plein de significations. Selon Everett, c'est le silence de l'art. Nous reprenons la citation utilisée plus tôt, en la complétant :

The bad silence, the bad silence—the bad silence. There is no romance in the bad silences, and there is certainly no sound, nothing sound. In that absence, may I suggest that there resides the essence of art, the movement from sound, from language, to the ineffable, trying to make clear the obscurity of what is basic to all understanding. Art is the bad silence. (*TWC* : 29)

Bibliographie

Éditions de référence

EVERETT, Percival, 2007, *The Water Cure*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press.

———, 2009, *Le Supplice de l'eau*, trad. Anne-Laure Tissut, Paris, Actes Sud.

Ouvrages et articles

BLOOMFIELD, Camille, 2011, « Traduire *La Disparition* de George Perec », table ronde animée par Camille Bloomfield, avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro, Shiotsuka, 2011, 28^e *Assises de la traduction littéraire*, Arles, 2011, Arles, Actes Sud, p. 129-156.

BONNEFOY, Yves, 2013, *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil.

CONSTANTINESCU, Muguraș, 2012, « L'altérité dans le texte : entre report et emprunt, entre occasionnel et durable », *Palimpsestes* 25, *Inscrire l'altérité : emprunts et néologismes en traduction*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 185-201.

GLISSANT, Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

ORCEL, Michel, 2011, « Atelier d'italien », in *28^e Assises de la traduction littéraire*. Arles, 2011, Arles, Actes Sud, p. 98-99.

OST, François, 2009, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard.

SARDIN, Pascale, 2012, « Traduire ou *trajour* : de la traduction des néologismes dans *Vivre l'orange* d'Hélène Cixous et *Mère la mort* de Jeanne Hyvrard », *Palimpsestes* 25, *Inscrire l'altérité : emprunts et néologismes en traduction*, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 111-123.

SARO-WIWA, Ken, 1998, *Sozaboy*, trad. Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Paris, Actes Sud.

WISMANN, Heinz, 2012, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Idées.